

Das Kunsthistorische Museum in Wien

Ein Gesamtkunstwerk des Historismus und seine Vorgeschichte

Mit der Eröffnung des Kunsthistorischen Museums am 17. Oktober 1891 durch Kaiser Franz Josef I. war einerseits ein Jahrhunderte zurückreichender musealer Sammlungsprozess zu einem prachtvollen, architektonisch überhöhten Abschluss gekommen, andererseits war damit auch der als „Gesamtkunstwerk“ bezeichnete Schlussstein jener großartigen Stadterweiterung Wiens gelegt, die nach einigen Vorstufen mit dem Handschreiben des Kaisers an den Innenminister Alexander von Bach am 20. 12. 1857 ihren entscheidenden Ausgang genommen hatte:

Es ist mein Wille, daß die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und hierbei auch auf die Regulierung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Ende bewillige ich die Auffassung der Umwallung und Fortifikation der inneren Stadt sowie der Gräben um dieselbe.¹

Freilich hatte es schon im 18. Jahrhundert diverse Überlegungen und Ideen gegeben, der durch Fortifikationen in ein enges Korsett geschnürten Stadt Wien eine nicht nur räumliche Entwicklungsmöglichkeit zu gewähren. So ist ein Zitat der englischen Schriftstellerin und begeisterten Reisenden Lady Montagu (1689–1762) aus dem Jahr 1716 anlässlich ihres Aufenthalts in Wien überliefert, in dem sie eine Verschönerung der Stadt Wien vorschlägt, mit den Worten: „Wenn die Festungswerke der Stadt niedergeworfen und nebst der Ebene, die die Stadt umzingelt, mit Gassen und Häusern besetzt würden, um die Stadt mit ihren Vorstädten zu verknüpfen, [...] so würde aus Wien in wenigen Jahren ein zweites Paris werden.“²

Doch abgesehen von derartigen Verschönerungsvorschlägen, die in den konservativen Beamtenkreisen der Stadt wohl kaum auf Verständnis gestoßen sein dürften, verlangten auch die immer dringlicher werdende Wohnungsnot und soziale Missstände nach einer Erweiterung des eingeengten Wohn- und Lebensraums der Wiener Bevölkerung.³

1 Wiener Zeitung, 25. Dezember 1857, zit. nach Bischoff, Cäcilia: Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration. Wien: Kunsthistorisches Museum 2008, S. 25.

2 Lhotsky, Alphons: Die Baugeschichte der Museen und der Neuen Burg. Festschrift des Kunsthistorischen Museums in Wien, I. Teil. Wien: Berger 1941, S. 33, Anm. 235.

3 Zum Folgenden vgl. Lhotsky 1941, S. 33ff.

Dennoch wurden verschiedene Lösungsvorschläge, darunter auch solche des Architekten Ludwig Förster oder des damaligen Bürgermeisters Czapa von Regierungsseite nicht einmal ignoriert, stießen diese Erweiterungsideen zu Lasten der Verteidigungsanlagen doch auf schärfsten Widerstand des Militärs.⁴ Noch entsann man sich mit Schrecken des von Kaiser Napoleon bei seiner zweiten Heimsuchung der Stadt Wien 1809 veranlassten Abrisses der Fortifikation vor der Hofburg. Und die Erfahrungen der Märzrevolution des Jahres 1848 waren auch nicht gerade dazu angetan, die Befestigungen als überflüssig zu deklarieren, sondern ließen das Militär eher an einen Ausbau der Festungsbasteien denken als an ihren Abriss. Doch letztlich sollten Obdachlosigkeit und die bedauernswerten sozialen und hygienischen Zustände in der Reichshauptstadt auch den Kaiser – entgegen den Ansprüchen der Militärführung – zu einem entschiedenen Handeln veranlassen. So beauftragte er erstmals am 17. April 1857 den Ministerpräsidenten Graf Buol Vorschläge zur Stadterweiterung auszuarbeiten:

Seine Majestät geruhen die ah. Willensmeinung auszusprechen, daß die schon so lange schwebende Frage über die Erweiterung der Inneren Stadt Wien zu einer entschiedenen Lösung gebracht werde [...] Bei diesem Grundplane ist als Basis anzunehmen, daß die Fortifikationen im Inneren Wiens aufgegeben werden; andererseits ist dafür vorzudenken, daß auf dem jetzigen Glacis großartige Plätze von Häusern frei bleiben müßten. Auch hat man auf die herzustellenden öffentlichen Gebäude Rücksicht zu nehmen [...].⁵

Mit der nun möglich gewordenen Beseitigung der mächtigen und raumgreifenden Festungswerke konnte Wien seine letztlich bis ins Mittelalter zurückweisenden räumlichen Einschränkungen abstreifen und eine den Stadtentwicklungen zahlreicher vergleichbarer Städte Europas gleichwertigen, ja bisweilen darüber hinausführenden Aufschwung nehmen. Auf den weit ausgreifenden, der militärischen Nutzung entzogenen Platzanlagen, die von den wichtigsten öffentlichen Gebäuden, wie dem „Stadthaus“, dem späteren Rathaus, der Universität, dem Abgeordnetenhaus und dem Herrenhaus geprägt werden sollten, war auch die Errichtung eines Museums und einer Galerie vorgesehen.

Allerdings, ausgehend von dem bisher auf mehrere Gebäude verteilten umfangreichen Kunstbesitz des allerhöchsten Kaiserhauses, schien „dem Präsidenten [der Baukommission W. S.] der Ausdruck *eines* Museums und *einer* Galerie zu beschränkt zu sein. Bei der Masse von Kunstschatzen, die gegenwärtig in den verschiedensten Localitäten z. T. ungenügend untergebracht sind, wäre wohl die Errichtung von »Museen und Galerien« angezeigt“⁶.

Zusätzlich wurde noch die Errichtung einer Bibliothek in das neu erstellte Baupro-

4 Ebd., S. 34.

5 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 34.

6 Ebd. (Herv. i. O.)

gramm aufgenommen. Das Ergebnis all dieser Vorplanungen fasste das bereits oben zitierte Handschreiben des Kaisers Franz Joseph I. vom 20. 12. 1857 zusammen, das bereits vier Tage später in der Wiener Zeitung veröffentlicht wurde. Neben der grundsätzlichen Freigabe der Fortifikationen enthielt es bereits detaillierte, auf die Beratungen der Baukommission zurückgehende Details:

Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen Generalkommandos, einer Stadtkommandatur, eines Opernhauses, eines Reichsarchives, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann *der nötigen Gebäude für Museen und Galerien* ist Bedacht zu nehmen und sind die hierzu bestimmenden Plätze unter genauer Angabe des Flächenausmaßes zu bezeichnen.⁷

Schon wenige Wochen später wurde für das gewaltige Erweiterungsprojekt eine „Konkursausschreibung“ erlassen, in der u. a. der Flächenbedarf für die Museen und Galerien und seine Aufteilung auf die verschiedenen Sammlungsbereiche, wie Gemälde, Münzen, Antiken, Skulpturen, aber auch auf die naturkundlichen Sammlungen und die Geologische Reichsanstalt festgelegt waren. Spezifische Verortungen der einzelnen Bauvorhaben waren nicht vorgegeben, allerdings sollte das Areal vor der Kaiserlichen Burg, das sich bis zu den Hofstallungen Fischers von Erlach erstreckte, von einer Verbauung bis auf weiteres ausgenommen bleiben, sieht man ab von den beiden Reiterdenkmälern Prinz Eugens und Erzherzog Karls, die zwischen 1855 und 1865 errichtet wurden.

Von über fünfhundert eingeforderten Entwürfen wurden fünfundachtzig Projekte eingereicht, allerdings entsprach keines den Vorstellungen der Prüfungskommission, die sich aus Vertretern etlicher Ministerien, des Militärs und der Polizei, der Statthalterei, verschiedenen Fachleuten und dem Bürgermeister zusammensetzte. Den Vorsitz führte das Innenministerium. Aufbauend auf sieben preiswürdigen Entwürfen, unter denen vor allem jene von Van der Nüll und Siccardsburg, Ludwig Förster und Moritz von Löhr besonders herausragten, wurde am 1. September 1859 der bereits im Mai von Kaiser Franz Joseph I. genehmigte Grundplan zur Stadterweiterung veröffentlicht. Er sollte allerdings in den folgenden Jahren noch mehrfach abgeändert und ergänzt werden.⁸

Für die Lage der Museen gab es verschiedene Vorschläge, die jedoch alle das Gelände vor der Burg nicht berücksichtigten bzw. bewusst aussparten. So waren zu beiden Seiten des von den im Bau befindlichen Reiterdenkmälern markierten „Heldenplatzes“ ein „k. k. Bibliotheksgebäude“ auf der Burggartenseite, und gegenüber ein „k. k. Hofgebäude“ geplant. Die westlich sich anschließende weite Fläche zwischen dem Neuen Burgtor und den Hofstallungen sollte mit einem „k. k. Gardekommando“ und der „Stadtkommandatur“ ausgestattet werden.

7 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 37. (Herv. i. O.)

8 Kriller, Beatrix / Kugler, Georg (Hg.): Das Kunsthistorische Museum: Die Architektur und Ausstattung – Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien: Brandstätter 1991, S. 23ff.

Die geforderten „Museen und Galerien“ waren weiter südöstlich positioniert, ebenso die Hofoper, die bereits den heutigen Standort einnahm. Nur im Entwurf von Siccardsburg und van der Nüll waren zwei Museumsbauten im Nordwesten des Heldenplatzes auf dem Gelände des Volksgartens bzw. südöstlich im Burggarten geplant.

1862 brachte der Architekt Ludwig Förster in der Stadterweiterungskommission einen Abänderungsantrag ein, in dem erstmals die Fläche zwischen Burgtor und Hofstallungen für einen vierflügeligen, mit zwei Innenhöfen versehenen Museumsbau vorgesehen war, da seiner Meinung nach die bisher vorgeschlagenen Museumsstandorte, in „einer kümmerlichen Lage an der Ringstraße, umgeben von Wohngebieten“ dem Anspruch dieser Institutionen nicht gerecht werden könnten. Vor allem der Umstand, dass dadurch der vorgesehene Standort der Militärgelände in Frage gestellt wurde – Förster schlug für sie einen von der Hofburg weiter entfernten Standort vor – führte zu Unstimmigkeiten in der Stadterweiterungskommission und letztlich zur Ablehnung seines Vorschlags durch den Obersthofmeister, der den Arcierenleibgardehof in der *Nähe* der Hofburg erbaut wissen wollte.

Aufgrund der zwischen Stadt und Hof aufgetretenen Missstimmung sollte der Plan Försters letztlich wieder aufgenommen werden, da sich nun auch Löhr dessen Entwurf zueigen gemacht hatte und ihn in einem eigenen Antrag mit einer entscheidenden Abänderung nochmals der Kommission vorlegte, so

daß die Museen die Stelle des Generalkommandos und des k. k. Gardegebäudes einnehmen sollen. Sie wären in zwei getrennten Körpern zu beiden Seiten des Platzes aufzuführen. Damit dieselben aber nicht vereinzelt stehen und damit zugleich die minderästhetische Fassade der Hofstallungen einigermaßen maskiert werde, würde im Hintergrund zwischen beiden Museen Arkadenbogen angebracht werden. Bei einem Teil derselben wären die Rückwände der Bögen ausgefüllt. Dieser Teil könnte eine österreichische Ruhmeshalle bilden [...].⁹

Mit dieser erstmals auch inhaltlich bestimmten Gesamtkonzeption waren sowohl Standort als auch die Zweiteilung der bisher immer als ein Komplex dargestellten Museumsfrage zunächst festgelegt. In einem kaiserlichen Erlaß gingen die entsprechenden Bau-parzellen in das Eigentum des Hofärars über. Wesentlich für die weitere Entwicklung der Museumsangelegenheiten war die vom Innenministerium verfügte Bestimmung, dass die kunsthistorischen und die naturhistorischen Sammlungen jeweils über ein eigenes Gebäude verfügen müssten. Vorsorgend war auch die Anfrage an das Oberstkämmereramt, das die Aufsicht über die kaiserlichen Sammlungen innehatte, welche Ansprüche und vor allem welchen Flächenbedarf die jeweiligen Hofsammlungen für erforderlich erachteten. Erst nach mehrfacher Urgenz bekam das Ministerium im September 1864 eine Zusammenfassung des Flächenraums, „welchen die k. k. Hofsammlungen

9 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 42.

lungen gegenwärtig einnehmen und welchen dieselben [...] in den neu zu erbauenden Musealgebäuden erfordern würden“¹⁰.

Ohne Zweifel nützten die „Vorsteher dieser Sammlungen“ die Gunst der Stunde und forderten in den Neubauten mehr als das Zweienhalbfache der bisher verfügbaren Fläche! Anstatt der bisherigen 3239 Quadratklafter (ca. 11630m²) wurden insgesamt 8850 Quadratklafter (ca. 31770 m²) gefordert, ein Flächenbedarf, der sich gemessen an der Fülle sämtlicher Hofsammlungen heute eher bescheiden ausnimmt. Allein das Kunsthistorische Museum mit Geistlicher und Weltlicher Schatzkammer verfügt heute etwa über die damals geforderte Gesamtfläche, die auch die naturhistorischen Sammlungen, die Ambraser Sammlung und das Physikalisch-astronomische Kabinett mit berücksichtigte.

Außerdem konnte man der Flächenaufstellung entnehmen, dass entgegen der Ausschreibung alle Hofsammlungen, sowohl die kunsthistorischen wie auch die naturhistorischen gemeinsam in einem Museum aufgestellt werden sollten, eine Forderung, die von Josef Calasanz Ritter von Arneth, dem damaligen Kustos und späteren Direktor des kaiserlichen Münz- und Antikenkabinetts bereits im Jahre 1833 erhoben worden war.

Mit der Entschließung des Kaisers vom 23. September 1864 wurde dem Antrag, die Museen zwischen Burgtor und Hofstallungen zu errichten, stattgegeben. Unklar blieb vorerst, ob auch die Bestände der Schatzkammer miteinzubeziehen wären, was jedoch bald zugunsten ihres Verbleibs in der Hofburg abgelehnt wurde. Auch die nur provisorisch und sehr gedrängt im Alten Ballhaus untergebrachten Bestände des „Kunstgewerbes“ wurden trotz aller Bemühungen des damaligen Sammlungsleiters Rudolf von Eitelberger nicht einbezogen, allerdings einige Jahre später im neu gegründeten Museum für Kunst und Gewerbe separat ausgestellt.

Zur Lösung sämtlicher anstehender Probleme und ungeklärter Fragen wurde noch 1865 eine Kommission zur Durchführung eines beschränkten Wettbewerbs eingesetzt, zu dem zuerst die Architekten Heinrich von Ferstel und Theophil von Hansen, aufgrund eigener Intervention schließlich auch der von Beginn an von Hofseite in das Museumsprojekt eingebundene Hochbaureferent Moriz von Löhr, und zuletzt auch Carl Hasenauer geladen wurden.¹¹

Die vier Projektstudien waren im Frühjahr 1867 fertig und wurden alsbald im kleinen Redoutensaal der Hofburg der Öffentlichkeit präsentiert. Die daran sich anschließende Diskussion und Kritik waren heftig. Sowohl die zahlreichen Presseberichte als auch der Besucheransturm zur Projektausstellung zeigten das große Interesse, das den Museumsplanungen von einer breiten Öffentlichkeit entgegen gebracht wurde.

10 Ebd.

11 Ebd., S. 46.

In diesem Zusammenhang ist zu bedenken, dass in den meisten Kronländern der Monarchie bereits seit Jahrzehnten Museumsbauten existierten, ganz zu schweigen von den Museumsgründungen in Deutschland, Russland oder England. Als das älteste „Landesmuseum“ wurde bereits 1811 das nach seinem Gründer Erzherzog Johann benannte Joanneum eröffnet, weitere Museumsgründungen in Innsbruck (1821), Linz (1833), Salzburg (1834) und Klagenfurt (1846) folgten. Die als Nationalmuseen fungierenden Museumsgründungen in Prag (1818) und Budapest (gegründet 1802, Museumsneubau eröffnet 1847) waren wichtige weil identitätsstiftende Institutionen, denen, wie etwa im Fall des Ungarischen Nationalmuseums, auch eine eminente politische Bedeutung zukommen sollte.

Wie die Landesmuseen beherbergten die Museen in Budapest und Prag auch die naturwissenschaftlichen Sammlungen, die erst in späteren Jahrzehnten auf zwei Hauptgebäude aufgeteilt wurden. Dementsprechend wurde auch das so spät geplante Museumsprojekt in Wien als besonders bedeutsam aufgefasst, da doch

diese Aufgabe, welche den vier Künstlern gestellt war, eine der bedeutendsten und seltensten des Künstlerlebens überhaupt ist; sie ist eine Kunstfrage par excellence und dies insbesondere für Wien, das in seinem neuen glänzenden Kleide den Prachtschmuck an Gürtel und Haupt, die stolzen Monumentalbauten nicht mehr länger entbehren darf, um ebenbürtig an der Seite ihrer großen europäischen Rivalinnen zu stehen.¹²

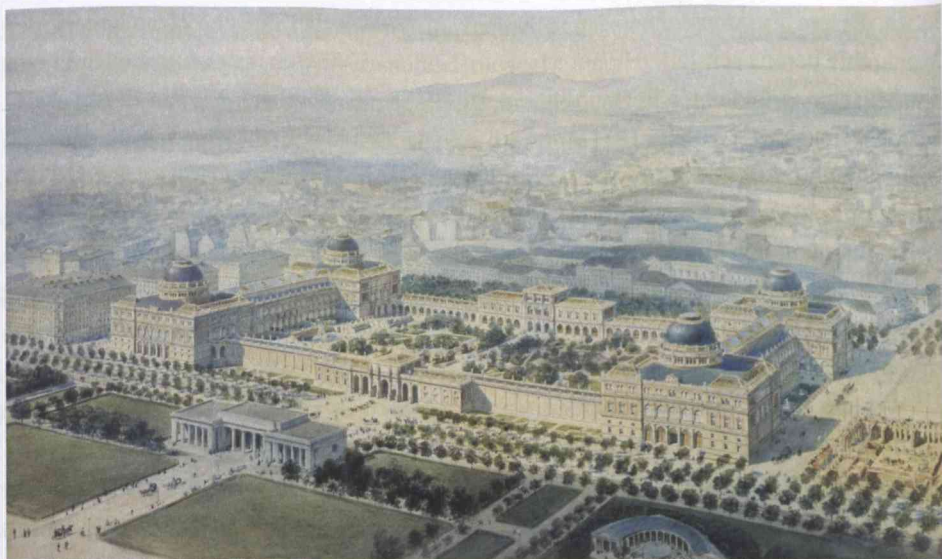
Die Ausschreibungsanforderungen waren verhältnismäßig genau vorgegeben, so bezüglich der Bestimmung des Standortes zwischen Burgtor und Hofstallungen, der Aufteilung der Sammlungsbereiche auf etwa zwei gleich große Gebäude und deren axiale Ausrichtung parallel zur Sichtachse vom Burgtor zu den Hofstallungen. Auf die umgebenden bestehenden oder geplanten Gebäude wurde in der Ausschreibung nicht eingegangen.¹³

Am wenigsten entsprachen den Ausschreibungsbedingungen die Entwürfe Heinrich Ferstels und Theophil Hansens. Ferstel sah in dem Museumsprojekt „die ideale Krönung des seiner Natur nach doch praktischen Unternehmens der Stadterweiterung“ und die Gelegenheit, an dieser Stelle für Wien „einen architektonischen Mittelpunkt“¹⁴ zu schaffen. Entgegen der Ausschreibung entwarf er einen geschlossenen Museumsbezirk, dessen „Museumshof“ von gewaltigen, mittels Arkaden verbundenen Baumassen umschlossen wurde. Die beiden länglichen Museumsgebäude, parallel zur Sichtachse vom Burgtor zu den Hofstallungen angeordnet, wurden an den Enden jeweils von einer

12 Doderer, Wilhelm von: Die vier Entwürfe für die k. k. Museen. In: Zeitschrift des Österr. Ingenieur- und Architektenverein 19 (1867), S. 57.

13 Ausführlich dazu Lhotsky 1941, S. 47ff.; Doderer 1867, S. 57ff.; Bischoff 2008, S. 37ff.

14 Lhotsky 1941, S. 48.



Heinrich von Ferstel, Entwurf Museumsbezirk, 1867

gewaltigen Kuppel bekrönt und an den Hofseiten durch durchbrochene Arkadengänge miteinander verbunden.

Die architektonische Ausgestaltung wurde von Ferstel mit „einfachen, aber durch die Glanzperioden der italienischen Renaissance sanktionierten Bauformen“¹⁵ in Zusammenhang gebracht. Bemerkenswert ist seine für die damalige Zeit, die sich noch kaum Gedanken über das Verhältnis von Museum und Publikum machte, ungewöhnliche Forderung nach „einer gewissen Abgeschlossenheit von dem Treiben des geschäftlichen Lebens“, indem er im zentral gelegenen Musenhof eine „würdige Vorbereitung sowie Gelegenheit zur Erholung für die Museumsbesucher“¹⁶ sah.

Auch der Entwurf Theophil Hansens bot eine zusammenhängende Museenanlage. Jedoch ganz im Gegensatz zu Ferstels Vorstellungen von den Museen und dem zentralen Musenhof als Ruhe- und Erholungsort für die Besucher sah Hansen in der vorgesehenen Lage der Museen an einem der beliebtesten Plätze Wiens eine besondere Chance, „denn diese sollen nicht wie unantastbare Götzen an irgendeinem einsamen Punkte der Stadt stehen, von denen heilige Scheu den Uneingeweihten zurückhält“¹⁷. Die drei gebäudemäßig getrennten Bereiche – Pinakothek, Glyptothek und naturhistorische Sammlungen – sollten durch gedeckte Hallen so miteinander verbunden sein, dass die Besucher sie

15 Ebd.

16 Doderer 1867, S. 57f.; Lhotsky 1941, S. 48.

17 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 49 – Die Diskussion über die Deutung des Museums als Musentempel oder Erlebnisort ist jedenfalls keine Erfindung der Museologie des 20. Jahrhunderts.



Moritz von Löhr, Entwurf Hofmuseen, 1867

auch bei Regen trockenen Fußes erreichen konnten. Dadurch wurde eine Art Prachtforum geschaffen, das über Kolonnadengänge, in denen Geschäfte die ökonomische Situation des Museums fördern sollten, mit den umliegenden Stadtbezirken verbunden war. (Auch das Museumsshop ist demnach keine Erfindung des 20. Jahrhunderts).

Die im Stil der griechischen Renaissance gedachte architektonische Ausgestaltung erinnerte an die ähnlich strukturierte Anlage des Parlamentsgebäudes, einschließlich der Rampen und Freitreppen, die eine Art Kunstforum einrahmten. Denn nur kurze Zeit nach dem Ergebnis dieses Wettbewerbs wurde Hansen ohne Ausschreibung mit der Planung und Errichtung des Parlaments beauftragt.¹⁸

Den Ausschreibungsbedingungen entsprachen nur die Entwürfe von Hasenauer und Löhr. Die von Löhr eingereichten Pläne zeigten zwei unabhängig und unverbunden einander gegenüberstehende Museumsgebäude, die auf der Platzseite über imposanten Freitreppen für die Besucher zugänglich waren. Besonders betont wurden die übersichtliche Gliederung der Innenräume und „die Strenge und Einfachheit der klassischen Stilformen, die den bedeutsamen Charakter des Monumentalbaus zum Ausdruck bringen und die Innenarchitektur den kostbaren, von ihr umschlossenen Schätzen der Kunst und Wissenschaft unterordnen“¹⁹.

Ähnlich wie Löhr folgte Hasenauer den Anforderungen der Ausschreibung und entwarf zwei zur Mitte des Bauplatzes hin orientierte Gebäudestrukturen mit dem Haupteingang an dem mit „Fontainen, Monumenten, Balustraden, Rasenplätzen und Blumen-

18 Vgl. dazu auch Doderer 1867, S. 59f.; Kriller / Kugler 1991, S. 24f.

19 Zit.nach Lhotsky 1941, S. 50; vgl. auch Doderer 1867, S. 62f.

parquetten in reichster Entfaltung²⁰ geschmückten öffentlichen Platz. Seine auch nach museologischen Gesichtspunkten bemerkenswerte Planung der Innenräume umfasste zwei Innenhöfe „für Luft und Licht“ und Zufahrten von der Straßenseite, um unter „Umgehung des Eingangs für das Publikum sowohl Kunstobjecte und Naturalien als auch Heizmaterial in das Museum schaffen zu können“²¹. Dem Vorbild der Münchner Pinakothek folgend entschied sich Hasenauer für Ober- und Seitenlicht bzw. auch Laterenlicht, das von hoch oben seitlich einfallend die Wände bis nach unten ausleuchtete.

Während von Seiten des Kunsthistorischen Museums, vertreten durch Ernst von Bergmann, dem Direktor des Münz- und Antikenkabinetts, das Projekt Löhr „nicht nur (als) das weitaus zweckmäßigste und brauchbarste, das gesündeste und ausführbarste, das durchaus entsprechende“²² erschien, waren die Kommission und zahlreiche Fachleute anderer Ansicht. Über Monate war keine Einigung darüber zu erzielen, welches Projekt zur Ausführung gelangen sollte. Die eingeräumte Möglichkeit Nachbesserungen einzureichen wurde nur von Löhr und Hasenauer wahrgenommen. Zur Beendigung der inzwischen ausgebrochenen heftigen Streitigkeiten zwischen den jeweiligen Anhängern der vier Projekte, entschied schließlich Kaiser Franz Joseph I. am 26. August 1867, dass die Projekte von Löhr und Hasenauer, „da sie dem Programme entsprechen, von denselben mit Berücksichtigung der Bemerkungen der Kommission umzuarbeiten und dann erneut von der Kommission zu begutachten sind“²³. Dieses Erlasses ungeachtet ging der Streit um das ‚richtige‘ Projekt umso heftiger weiter und drohte schließlich das ganze Unternehmen zu gefährden.

Die Lösung der verfahrenen Situation fand sich schließlich in der Berufung des international anerkannten Architekten und Zürcher Professors Gottfried Semper, den Hasenauer bereits ein Jahr zuvor, wenn auch vergebens, um Unterstützung seines Museumsprojektes gebeten hatte. Semper erstattete ein ausführliches Gutachten über die eingereichten Projekte und empfahl sie zur Gänze zu überarbeiten, „mit einer weit umfassenderen, um einen neuen Residenzbau sich constituierende Bauidee, der sich jene beiden Museen unterzuordnen haben würden“²⁴. Außerdem sprach er sich gegen die „Pavillon-Architektur“ Hasenauers aus. Neben detaillierten Anmerkungen zur Innengestaltung betonte er die unbedingt erforderliche „inneren Harmonie“ und die „Anpassung des architektonischen Stils“ an die ausgestellten Objekte. Seine Kritik an den Entwürfen Löhrs, dessen Galerieräume einem „einfachen Warenmagazin“ oder einem „Geschütz-

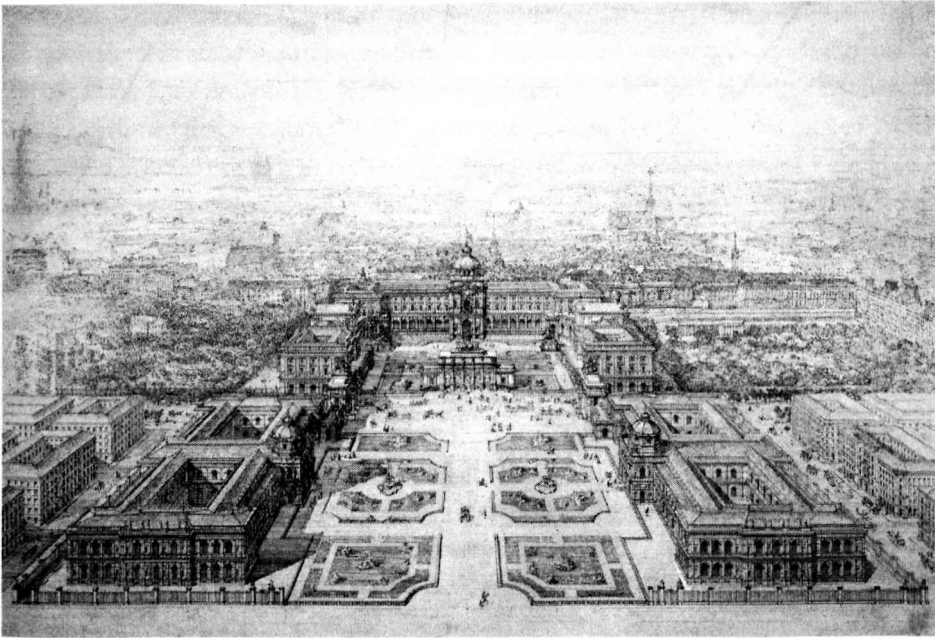
20 Zit.nach Lhotsky 1941, S. 50f.; Doderer 1867, S. 61f.

21 Ebd.

22 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 52.

23 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 55.

24 Ebd., S. 71; Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. Drei Denkschriften Gottfried Semper's, hrsg. von seinen Söhnen. Innsbruck 1892; Lhotsky 1941, S. 65ff.; Kriller / Kugler 1991, S. 37ff.; Bischoff 2008, S. 59ff.



Gottfried Semper, Plan des Kaiserforums, 1869

depot“ glichen, beendeten letztlich dessen Chancen, der immer noch über eine nicht unerhebliche Anhängerschaft vor allem von Museumsseite verfügt hatte.

Zwei kaiserliche Privataudienzen waren das Ergebnis des Semper'schen Gutachtens, der schließlich von Kaiser Franz Joseph aufgefordert wurde, statt der Überarbeitung der eingereichten Projekte einen eigenen Entwurf zu präsentieren. Die Umsetzung davon sollte jedoch unter Mitwirkung eines der vier Wettbewerbsteilnehmer erfolgen, womit auch eine Vorauswahl des von Semper favorisierten Projekts verbunden war. Da Hansen aus gesundheitlichen Gründen absagte, fiel seine Wahl schließlich auf Hasenauer. Mit dem Entwurf des „Wiener Forums“, den Semper 1869 zeichnete und der am 17. Juli 1870 vom Kaiser genehmigt wurde, war ein Projekt imperialer Größe entstanden, das von der Burg bis zu den Bauten Fischer von Erlachs reichte.²⁵

Neben den beiden Museumsbauten enthielt das Semper'sche Kaiserforum einen neu zu errichtenden, dem Leopoldinischen Trakt vorgelagerten Gebäudekomplex mit einem Festsaalgebäude mit einem von einer gewaltigen Kuppel überhöhten Thronsaal und zwei einander gegenüberliegenden, von in Hemizyklen gegliederten Fassaden gekennzeich-

25 Abgebildet in: Haupt, Herbert: Das Kunsthistorische Museum. Die Geschichte des Hauses am Ring. Wien: Brandstätter 1991, S. 27.

neten Flügeln, in deren Fortsetzung über der Ringstraße die in ihren Dimensionen etwas reduzierten Museumsbauten anschlossen. Triumphbogenartige Arkadengänge über die Ringstraße verbanden im Erdgeschoss die Schmalseiten der Hemizyklenbauten, die als Bibliothek und kaiserliche Gästewohnungen bestimmt waren, mit den Museen.

Da die Idee des Kaiserforums und seine nur halbherzige Fertigstellung bereits besprochen wurden, seien im Folgenden nur die baulichen Agenden des Kunsthistorischen Museums angesprochen. Mit der Notiz im Baujournal vom 27. November 1871 „Beginn der Erdarbeiten am Bau des K. k. Kunsthistorischen Hofmuseums in Wien“ war ein Bauprozess in Gang gesetzt worden, der bis zur Eröffnung des Museums am 17. Oktober 1891 fast genau zwei Jahrzehnte andauern sollte – während das Naturhistorische Museum bereits 1881 eröffnet werden konnte. Der vom Kaiser bewilligte Kostenvoranschlag für das Kunsthistorische Museum betrug 1872 immerhin 3.661.324 Gulden, für beide Museen waren es 7.323.000 Gulden, Sempers Gesamthonorar waren 280.000 Gulden, zusätzlich kam eine jährliche Apanage von 5000 Gulden. Aufgrund des Einsatzes kostbarster Baumaterialien explodierten allerdings die Baukosten des Kunsthistorischen Museums auf jährlich 1 bis 5 Millionen Gulden.²⁶

Die Zusammenarbeit Sempers mit Hasenauer verlief alles andere als konfliktfrei. Bis viele Jahre nach deren beiden Tod wurden der jeweilige Anteil am Zustandekommen des Kunsthistorischen Museums des einen zu Ungunsten des anderen geschmälert. Fest steht jedoch, dass das äußere Erscheinungsbild des Museums zwar auf die grundsätzliche Idee eines geschlossenen Baukörpers mit zwei Innenhöfen auf Hasenauer zurückgeht, die feinteilige Gestaltung, programmatische Gliederung und statuarische Ausstattung jedoch auf den Entwurf Sempers zurückgehen. Die realisierte Innenausstattung hingegen ist größtenteils den Entwürfen Hasenauers zu verdanken.

In seiner im Jahr 1874 veröffentlichten Denkschrift *Entwurf eines Programmes für die bildnerische Decoration der Facaden des k. k. Museums für Kunst und Alterthum* verlieh Semper seiner Idee von einer umfangreichen wissenschafts- und kunstgeschichtlich orientierten Außengestaltung des Museums einen vielgestaltigen Ausdruck.²⁷ Unter stets betontem Hinweis auf die hinter den Fassaden ausgestellten Kunstobjekte entwarf Semper ein detailliertes Bezugsnetz einer von „stilhistorischen Gesichtspunkten“ bestimmten Fassadengestaltung. In vertikaler und horizontaler Richtung gegliedert umfasste sie sämtliche historischen Aspekte der „Weltkunstgeschichte“, aber auch mythische und reale personifizierte Orte und Städte, Künstler und Dichter, Philosophen und

26 Lhotsky 1941, S. 80.

27 Ebd., S. 83 und Anhang II, S. 165ff.; Semper 1892, S. 39ff.; Kriller / Kugler 1991, S. 57ff.; Telesko, Werner: Gottfried Semper und die Programmatik des Kunsthistorischen Museums in Wien. In: Franz, Rainald / Nierhaus, Andreas (Hg.): Gottfried Semper und Wien. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2007, S. 131ff; Bischoff 2008, S. 81ff.

Herrscher, Kunstgattungen und Kunsttechniken samt ihren Erfindern, Förderern und Präponenten. Medaillons, Reliefs und ein überbordendes Statuenrepertoire auch auf den Balustraden kündigten von der Größe und Vielfalt der von den „Habsburger Herrschern und historischen Potentaten“ geförderten Künste, verklärten in fast hymnischer Weise deren besonderen Verdienste und entsprachen so in der im Gemälde im Berger-Saal verkörperten „Apotheose der Kunstbestrebungen des Hauses Habsburg“²⁸.

Die Längsseite des Museums zur Babenbergerstraße ist dem Altertum gewidmet: Im Mittelbau stehen sechs Figuren über den Arkaden „als Hinweise auf die Beseelung und Belebung des Stofflichen durch Poesie und Kunst, zugleich Hindeutung auf die anthropomorphistische Weltanschauung der Alten im Gegensatz zu der göttlichen Offenbarung, auf welcher das Christentum beruht“²⁹.

Die an der (heutigen) Museumsstraße anschließende Ausstattung ist der byzantinischen, romanischen und gotischen Kunst gewidmet, die Hauptfassade zum Maria Theresienplatz der Renaissance. Hier wird in den Nischen im Obergeschoss mit Standbildern von Karl dem Großen, Rudolf von Habsburg, aber auch von Eros und Psyche („Vergeistigung der Sinne durch die Kunst“) und Faust und Helena („Vermählung klassischer Bildung und Formenschönheit mit romantischer Geistesrichtung“) ein in universalgeschichtlicher Perspektive denkender Kunstbegriff realisiert. Die chronologisch anschließende Fassadengestaltung an der Schmalseite zur Neuen Burg ist der Neuen Kunst gewidmet, verkörpert durch die personifizierten Städtenamen Paris, London, Madrid, Mailand, Wien, Berlin, München, Dresden, Brüssel, Haag, St. Petersburg und Kopenhagen sowie durch verschiedene Standbilder zeitgenössischer Künstler auf der Balustrade.³⁰

In der Zeitschrift für Bildende Kunst erschien kurz nach der Eröffnung ein Aufsatz des Kunsthistorikers Carl von Lützow, der zusammenfassend das Hohelied der inneren, fast ausschließlich auf Carl von Hasenauer zurückgehenden Ausstattung des Kunsthistorischen Museums besingt:

Das Vollkommenste, was die hochentwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde hier aufgeboten, um der inneren Ausschmückung des Museums bis in alle Details der figürlichen und ornamental Verzierung die künstlerische Weihe zu geben. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muss selbst ein Kunstwerk höchsten Ranges sein.³¹

28 Kriller / Kugler 1991, S. 160ff.; Bischoff 2008, S. 202ff.

29 Zit. nach Franz / Nierhaus 2007, S. 133.

30 Bischoff 2008, S. 81ff.

31 Lützow, Carl von: Das Kunsthistorische Hofmuseum in Wien. In: Zeitschrift für bildende Kunst NF 3, 1892, S. 99, zit. nach Lhotsky 1941, S. 106.



Kuppelhalle, Kunsthistorisches Museum Wien

Treppenhaus und Kuppelhalle als die beiden architektonischen Kulminationspunkte der Innengestaltung bilden den eindrucksvollen Zugang zu einem Tempel der Kunst, getragen und gefördert vom Hause Habsburg. Das Treppenhaus, dessen zweiflügelige Gestaltung dem spätbarocken Palazzo Reale von Caserta bei Neapel nachempfunden ist, wird überwölbt von einem Deckengemälde des ungarischen Malers Mihály von Munkácsy, der als Ersatz für den verstorbenen Maler Hans Makart einspringen musste. Es zeigt die „Apotheose der Renaissance“ und ist umgeben von Lünetten und Zwickelbildern, die auf Hans Makart, Franz von Matsch und die Gebrüder Ernst und Gustav Klimt zurückgehen. Die oktagonale Kuppelhalle, deren Form eine deutliche Anspielung an das karolingische Oktogon im Dom zu Aachen nicht verleugnen kann, bildet den „Höhepunkt kaiserlicher Selbstinszenierung“³². Die ringsum verlaufenden Herrschermedaillons, die jeweils von Personifikationen begleitet werden, darunter die Stadt Wien und Kaiser Franz Joseph mit dem Plan der Stadterweiterung und einem Modell des Kunsthistorischen Museums, verkörpern beginnend mit Maximilian I. die bedeutendsten Herrscher- und Sammlerpersönlichkeiten der Habsburger: Karl V., Erzherzog Ferdinand von Tirol, Rudolf II., Erzherzog Albrecht VII. und Erzherzog Leopold Wilhelm, Karl V., Franz Joseph I.

Entsprechend großzügig wurden auch die einzelnen Sammlungsräume ausgestattet, für die Hasenauer ein detailliertes Ausstattungs- und Dekorationsprogramm entworfen hatte. Die großen Ausstellungsräume wurden mit kleineren Seitenkabinetten kombiniert, die umlaufend um zwei Innenhöfe im Hochparterre innen, im Obergeschoss der Gemäldegalerie außen liegen. Da das Museum von Beginn an als Tageslichtmuseum konzipiert war, musste es bis zur Elektrifizierung in den Wintermonaten bereits um 14 Uhr schließen.

Je nach Sammlungsbereich entwarf Hasenauer entsprechende Dekorationsvorschläge, die, wie etwa in der Ägyptischen Sammlung, auf zusätzliche Ausstattungselemente zurückgriffen. So werden die Decken der beiden ersten Säle der Ägyptischen Sammlung mit antiken Säulen aus Ägypten gestützt, die Kaiser Franz Joseph I. anlässlich seiner Ägyptenreise zur Eröffnung des Suez-Kanals geschenkt worden waren. Auch die Wände dieser Sammlung wurden mit ägyptischen Motiven ausgestattet, als man für die für die Wiener Weltausstellung angefertigten und wieder abmontierten Kopien mittellägyptischer Wandmalereien eine entsprechende Nachnutzung suchte. Ganz im altägyptischen Stil wurden auch die Wand- und Tischvitrinen wie die Durchgänge zwischen den Sälen gestaltet.³³

32 Bischoff 2008, S. 151ff.

33 Kriller, Beatrix: Die Ägyptischen Altertümer. In: Kriller / Kugler 1991, S. 77ff.; Bischoff 2008, S. 169ff.

Ähnliche sammlungsbezogene Akzente forderte auch das Bild- und Dekorationsprogramm der übrigen Sammlungen. So zeigt die römischen Stilmotiven nachempfundene Innendekoration im großen Saal der Antikensammlung einige der hier ausgestellten Objekte. Das ikonographische Programm der übrigen Säle dieser Sammlung geht auf einen Entwurf des späteren Direktors der Antikensammlung Robert von Schneider zurück, der in der Nachfolge Winckelmanns die Periodisierung der Antike mittels Deckengemälde und Lünettenbilder abzubilden versuchte.³⁴

Die für die Waffensammlung vorgesehenen Säle – heute von der Kunstkammer eingenommen –, verkörperten in ihrem Dekorationsprogramm eine Art Ruhmeshalle der österreichisch-habsburgischen Geschichte. Die an der Decke des großen Wappensaals aufgemalten Wappen spiegelten das Kaiserreich Österreich samt den alten österreichischen Erblanden und den ungarischen und böhmischen Kronländern wider.³⁵ Trotz des besonderen Dekorationsaufwands für die Waffensammlung, der auch mit mehrfach kritisierten hohen Kosten einherging, konnte diese Sammlung bereits 1889, also zwei Jahre vor der offiziellen Eröffnung des Museums, zur allgemeinen Besichtigung freigegeben werden.

Die Gemäldegalerie, die das gesamte Obergeschoss einnimmt und somit über die größte geschlossene Fläche verfügt, erhielt in den großen Innensälen eine Oberlichtdecke, während die außen anschließenden und das Gebäude umlaufenden Seitenkabinette durch große Seitenfenster belichtet wurden.

Im Gegensatz zur bunten und überdeutlicheren Dekoration der Sammlungsräume des Hochparterres bestimmen die großen monochromen Hängeflächen das Bild der Räume des ersten Stockwerks. Neben den in die Supraporten der Durchgänge eingepassten Gipsbüsten – Darstellungen bedeutender Maler der Kunstgeschichte – sowie den reliefierten Abschlussleisten, Hohlkehlen, Zwickelfiguren und Porträtmedaillons am oberen Rand der Hängeflächen vermitteln die stuckierten Saaldecken neben den Oberlichtflächen der Gemäldegalerie ein im Gegensatz zu den übrigen Sammlungsräumen monochromes, eher nüchternes Bild. Die größtenteils auf Entwürfe Hasenauers zurückgehenden Entwürfe der flachen Stuckdecken sind bisweilen von einem dichten Rautennetz überzogen, dessen Kassetten mit fein strukturierten Dekorationselementen ausgeschmückt sind. Daneben finden sich immer wieder Darstellungen von Putti, die in den Händen Kartuschen mit Künstlerporträts tragen.³⁶

Allerdings sollten die in barockem Überschwang von Hasenauer entworfenen und zum Teil auch realisierten Bilderrahmen den beabsichtigten Eindruck vornehmer Zurückhaltung zugunsten der ausgestellten Kunstwerke nachhaltig stören. Dementspre-

34 Kriller 1991, S. 107ff.; Bischoff 2008, S. 109ff.

35 Kriller 1991, S. 185ff.; Bischoff 2008, S. 209ff.

36 Bischoff 2008, S. 219ff.

chend heftig fiel so manche Kritik aus, die in dem Aufsatz von Ernst Klarwill *Wie man die Wiener Gemäldegalerie verdorben hat* einen kennzeichnenden Ausdruck fand.³⁷ So wurden die neobarocken Bilderrahmen bereits 1911 wieder entfernt und durch historisierende Rahmenleisten ersetzt.

Nach der Übersiedlung sämtlicher Sammlungsobjekte in das neue Museum – das Naturhistorische Museum war bereits vor zwei Jahren eröffnet worden – erfolgte die Eröffnung des Kunsthistorischen Museums durch Kaiser Franz Joseph I. am 17. Oktober 1891. Der Rundgang des Kaisers, der u. a. von Hasenauer empfangen wurde, begann in der ägyptischen Sammlung, setzte sich in der Antikensammlung fort und führte den Kaiser über 2 1/2 Stunden durch sämtliche Schauräume.

Am Ende seines Rundgangs verabschiedete sich der Kaiser bei Hasenauer mit den Worten: „Ihnen muß ich besonders danken. Es ist alles sehr schön ausgefallen – der Bau ist ebenso schön wie die Einteilung praktisch. Die Gegenstände kommen erst jetzt zur vollen Geltung.“³⁸ Die allgemeine Kritik am neuen Museum war vorwiegend positiv, allerdings nicht immer besonders begeistert. So sei zum Abschluss nochmals der damalige Akademieprofessor Carl v. Lützow zitiert, der zusammenfassend auch auf die Kritik an der prunkvollen Ausstattung des Museums feststellt:

Es gilt mancherorts als Glaubenssatz, die Ausstattung von Museumsräumen müsse möglichst einfach sein, um die Werke der Kunst zur vollen Wirkung zu bringen. Bei der Anlage des Wiener kunsthistorischen Museums wurde vielmehr das Prinzip eingehalten, den Juwelen der alten Meister die denkbar glänzendste Fassung zu geben. Das Vollkommendste, was die voll entwickelte Wiener Bautechnik, Dekorationskunst und Kunstindustrie zu leisten vermögen, wurde angeboten [...]. Was der höchsten Kunst als Rahmen dienen soll, muß selbst ein Kunstwerk ersten Rangs sein: das war hier der leitende Gedanke.³⁹

Am 17. Oktober 2016 feiert das Kunsthistorische Museum seinen 125. Geburtstag. Trotz aller zeitbedingten Veränderungen museologischer Ansätze, Sammlungsverschiebungen und Neuhängungen, trotz der inzwischen das gesamte Museum umfassenden Beleuchtung (erst seit 2013 ist auch die neu aufgestellte Kunstkammer mit moderner Lichttechnik ausgestattet) und trotz moderner Präsentationstechniken und eines im Wandel begriffenen Museumsbildes in der Öffentlichkeit bleibt das Kunsthistorische Museum ein erratisches Element im steten Fluss der Museumslandschaft Österreichs, ja der ganzen Welt. Als schützende Bewahrerin der reichhaltigen und unvergleichlichen „Schätze“ der Habsburger Herrscher und Sammlerpersönlichkeiten wird es auch in Zukunft nicht nur als architektonisches „Gesamtkunstwerk“ der Ringstraßenarchitektur

37 Klarwill, Ernst: *Wie man die Wiener Galerie verdorben hat*; ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthistorischen Museums. Wien 1892.

38 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 104.

39 Zit. nach Lhotsky 1941, S. 106.

seine besondere Stellung in der Geschichte der Architektur einnehmen, sondern auch als museales Gesamtkunstwerk, zusammengesetzt und erhöht durch seinen auf lang andauernden Sammlungsprozessen aufbauenden Bestand an bedeutendsten Kunstwerken, für weitere Jahrhunderte seine Bedeutung bewahren.